

ПОЭТИКА ВИДЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ТУРГЕНЕВА

Тургенев был самым значительным русским *писателем-визионером* 19 века. Это убедительно показал в своей работе А.П. Чудаков, подчеркивая «визионерский характер авторской субъективности» писателя и выделяя «из двух главных составных элементов авторской интенциональности у Тургенева – рефлексии и наблюдательности» в качестве главенствующей последнюю. Причем, в этой «наблюдательности (писателя - И.Т.) не было пассивной созерцательности - это было *визионерство страстное* (курсив наш – И.Т.), в ненасыщаемости которого крылась живая точность...»¹. К определению визионерского типа художника-Тургенева подходила и современная писателю критика, хотя она видела его своеобразие главным образом в *позиции* писателя. Как указывает Чудаков, К.С. Аксаков связывал «чрезмерную подробность» описаний Тургенева с «*открыто-наблюдательным*» характером его видения и «*наклонностью к авторскому руководству читательского восприятия*». В одной из работ о Тургеневе критик писал: «Так и видно, как автор не прямо смотрит на предмет и на человека, а *наблюдает* (курсив наш – И.Т.) и списывает...»². Ясно, что речь у Аксакова идет о некоторой навязчивой писательской манере Тургенева заставлять читателя *видеть* то, что изображал («списывал») автор.

В современном литературоведении термин «визионер» чаще всего употребляется в том значении, которое вкладывал в него

Карл Юнг: «Ради ясности, - писал он, - я хотел бы обозначить первый тип творчества как *психологический*, а второй – как *визионерский*. Психологический тип имеет в качестве своего материала такое содержание, которое движется в пределах человеческого сознания, как-то: жизненный опыт, определенное потрясение, страстное переживание, вообще человеческую судьбу, как ее может постигнуть или хотя бы почувствовать обычное сознание». Творчество «визионерского типа» подвергает «материал, т. е. переживание» такой «художественной обработке», которое «не имеет ничего в себе привычного; он наделен чуждой нам сущностью, потаенным естеством, и происходит он как бы из бездн дочеловеческих веков или из миров сверхчеловеческого, то ли светлых, то ли темных, перед лицом которого человеческой природе грозит полнейшее бессилие и беспомощность»³. «Визионерская сфера означает более глубокое переживание, нежели человеческая страсть». И оно есть «один из образов *коллективного бессознательного*, т. е. своеобразный и прирожденный компонент структуры той «души», которая является матрицей и предпосылкой сознания». Визионерство художника «не представляет ничего производного... оно выступает как *истинный символ – форма выражения неведомой сущности*»⁴ (везде курсив Юнга – И.Т.). О визионерстве Тургенева в юнгианском смысле этого термина еще в тридцатые годы писал Б. Зайцев: «Замечательно, что светлое визионерство, например, молодость, ему (Тургеневу – И.Т.) чуждо. «Любимая» не являлась обликом Беатриче, хотя в сверхчувственном понимании любви и был он с Данте родствен. Зависело ли это оттого, что у Тургенева не было чувства всемогущего и *светлого* Бога? Высшая сила для него слепа и безжалостна. Человек ничтожен. Прорывающееся *оттуда* нерадостно. В полном противоречии с этим был *восторг* любви – хорошо ему известный. Данте верил, что Беатриче из благодатного источника. Тургенев ощущал прелесть

своей Беатриче скорее как *магическую* (курсив и разрядка автора – И.Т.). Это одна из его болезненных неясностей, очень тяжелых»⁵.

Однако у некоторых современных литературоведов и культурологов смысл термина «визионерство» претерпел значительные изменения. В работах А.П. Чудакова, М. Ямпольского и ряде других ученых в нем актуализируется его первоначальное значение. Юнгианский смысл словно эмигрировал из термина, оставив след, память (которая и выступает иногда сопротивляющимся цензором), что, впрочем, вполне естественно. При довольно частом применении, термина «визионерство» или «визионер» нет ни в литературоведческом, ни в философском или лингвистическом словарях. Этимологически слово это восходит к латинскому *video* – «вижу», к более позднему французскому существительному *vision* – «острое зрение», «зоркость» и глаголу *visionner*, означающему «просматривать». Юнг же употреблял это слова в его вторичном значении – от франц. *visionnaire*, означающем «мистик», «мечтатель», «фантазер». Мы, вслед за упомянутыми исследователями, будем говорить о визионерстве Тургенева как художника и визионерском характере многих его текстов именно в этимологически изначальном смысле этого слова, что, впрочем, не отрицает осмысления личности писателя в юнгианском плане.

Действительно, тексты Тургенева требуют взглядывания, всматривания в них, вначале — даже «поверх» смысла, сюжета и стиля, однако мы не стали бы говорить в данном случае об авторском насилии по отношению к читателю. Наоборот, это расширяет (ибо делает двойственной) зону читательского восприятия, направляя его к поверхности, своеобразному ландшафту литературности писателя. «Предметно-художественное видение – категория наджанровая и надстилевая», — писал Чудаков⁶, а для писателя-визионера, если немного

расширить мысль Б. Эйхенбаума, даже визуальная оболочка слова, также как и его «акустическая характеристика», «становится значимой независимо от логического и вещественного значения»⁷. Писатель-визионер заботится в большей степени о поверхности (означающем), не забывая, однако, и о глубине (означаемом) своего текста. Визионерство Тургенева непосредственно связано с «движением глаза» — с видением и восприятием как читателя и героя-повествователя, так и многих персонажей его произведений. Тургеневский рассказчик хотя и распылен «в широте» (по выражению В. Подороги), однако всегда находится в позиции у-точнительных актов по отношению к себе и своему месту в пространстве. То есть всегда стремится «свернуться в точку — приватное пространство, («)укромное место», скрытое от досужих глаз, откуда и ведется непрерывное наблюдение за событиями повседневной жизни...»⁸. Это «пространство-на-границе» между глазом тургеневского рассказчика, героя и мира, где нет явного противопоставления внешнего и внутреннего, субъектного и объектного, именно поэтому оно способно совершать по воле необычайно развитого видения бесконечные и порой невысказанные абберации. Нам кажется, А.П. Чудаков чересчур категоричен, когда говорит, что «Тургеневский рассказчик любого типа — визионер по призванию и сути. Вещный и предметный мир для него — не место приложения сил, не арена, но поле художнического наблюдения и повод к рефлексии и медитации»⁹. Но, однако, мы принимаем и полностью соглашаемся с выраженной здесь мыслью о том, что визионерство, понимаемое как диктат видения, зрения над поступком, образует особую, присущую тургеневским героям, экзистенциальную позицию в художественном мире писателя. Она представляет собой своеобразную поэтику писателя.

Нам хотелось бы продолжить исследование А.П. Чудакова, интегрировав его с подходом В.П. Подороги, в работах кото-

рого выстроена оригинальная и чрезвычайно близкая нам феноменология Видения, Зрения и Глаза. Мы полагаем, что методологические установки этого философа можно с успехом применить к творчеству Тургенева, расширяя тем самым круг еще не затронутых аспектов и способов интерпретации художественного текста. Конечно, в этой теме множество «подводных камней»: например, соотношение зрения и тропа в авторском сознании - этакая «словесная ловитва» (В. Набоков) глазом; бытие тропа в авторском и читательских сознаниях, степень метафоричности самого сознания и направленность его на восприятие тропов и т.д. Мы затронем только часть этих проблем, как и лишь некоторые произведения Тургенева преимущественно нероманного жанра: в основном, те, где, как писал Чудаков, «действует» рассказчик от 1-го лица, «не стесняя себя рамками наблюдателя-нелитератора, и повествователь получает черты рассказчика, а рассказчик – черты полноправного автора»¹⁰.

Медленно продвигаясь по словесной поверхности произведений Тургенева, мы замечаем, что предметный мир, вещи и их признаки, входящие в «куски» будущей литературы писателя, до начала своего существования в качестве текста проходят у него своеобразную артикуляцию »зрением», »ощупывание глазом» как пространственные объекты. Затем они получают своеобразную вербальную »реабилитацию», приобретая, таким образом, существование в качестве знаков с определенным семантическим наполнением. В каком-то смысле это определялось характером и чрезвычайно богатыми сенситивными способностями писателя¹¹. С другой стороны, есть повод говорить о неосознанном авторском *письме* (в бартовском смысле), как и о том, что Тургенев сознательно создавал и отстаивал свою писательскую манеру, несмотря на едкие оценки современников вплоть до открытых выпадов и пародий на его стиль (Достоевский). Именно визионерский тип

письма стал для Тургенева преобладающим. Он выстраивал свои дискурсы («бегание туда - сюда» - буквальное значение этого термина, как не без иронии заметил Р. Барт во «Фрагментах речи влюбленного») и составлял словесные цепочки, согласуясь с особым визионерским и «пространственным чувством» (В. Подорога)^{1 2}. Отсюда следует уникальное *видение* тургеневского рассказчика, его чудесная способность развертывать природные ландшафты, деревенские или городские пейзажи, внутреннее пространство домов, улиц и всяких закоулков, наконец, портреты персонажей, не упуская при этом ни одной, даже самой мелкой детали. Удивительно точны у Тургенева описания одежды и разнообразных аксессуаров практически всех сословий 19 века, воссозданных с музейной тщательностью. В этих экспликациях каждый троп проверялся автором на его визуальную воплощаемость, чтобы затем посредством текста развернуться в читательском сознании в образ, очень часто - предельно зримый.

Одной из доминантных черт тургеневского повествования является панорамность, обзорность видения. Это видение чрезвычайно широкое, стремящееся к всеохватности. Со стороны рассказчика такая позиция может быть определена как раскрытость. Вот только один пример из небольшой повести «Бригадир»: «Читатель, знакомы ли тебе небольшие дворянские усадьбы, которыми ... изобиловала наша великоросская Украина?... Проточный пруд, заросший лозником и камышами, приволье хлопотливых уток (будто речь идет о говорливых женщинах - И.Т.), к которым изредка присосеживается осторожный «чирок»; за прудом сад с аллеями лип ... заглохшие гряды «шпанской» земляники, со сплошной чащей крыжовника, смородины, малины, посреди которой в томный час неподвижного полуденного зноя уж непременно мелькнет платочек дворовой девочки и зазвенит ее пронзительный голосок; тут же амбарчик на курьих ножках, оранжерея, плохонь-

кий огород со стаей воробьев на тычинках и прикорнувшей кошкой близ провалившегося колодца; дальше - кудрявые яблони над высокой, снизу зеленой,верху седой травой, жидкие вишни, груши, на которых никогда не бывает плода; потом клумбы с цветами - маком, пионами, анютиными глазками, крыжантами, «девицей в зелени», кусты татарской жимолости, дикого жасмину, сирени и акации, с непрерывным пчелиным, шмелиным жужжанием в густых, пахучих, липких ветках; наконец, господский дом, одноэтажный, на кирпичном фундаменте, с зеленоватыми стеклами в узких рамах, с покатой, некогда крашеной крышей, с балкончиком, из которого повывпадали кувшинообразные перила, с кривым мезонином, с безголосой старой собакой в яме под крыльцом; за домом широкий двор с крапивой, полынью и лопухами по углам, службы с захватанными дверями, с голубями и галками на пробуравленных соломенных крышах, погребок с заржавельм флюгером, две-три березы с грачиными гнездами на голых верхних сучьях - а там уже дорога с подушечками мягкой пыли по колеям - и поле, и длинные плетни коноплянников, и серенькие избушки деревни, и крики гусей с отдаленных заливных лугов... Знакомо ли тебе все это, читатель?» (VIII, с. 39)¹³. На очевидно риторический вопрос рассказчика, пожалуй, даже обитатель тех мест ответил бы, скорее всего, отрицательно.

Действительно, что в этом фрагменте открывается перед нами? Пейзаж? Чисто географическое описание? Приметы мест? Но как тогда в этот пейзаж «монтируются» «пчелиное и шмелиное жужжание», «пахучие, липкие ветки», клейкий запах которых ощущаешь с той же остротой, как в детстве?... Образ «крашеной некогда крыши» невольно вызывает ощущение времен «оних», когда у хозяина еще были деньги на краску (сугубо временной аспект здесь маркируется рассказчиком едва заметным словесным штрихом - «некогда»). Наконец, «крики гусей с отдаленных заливных лугов» фиксируют своего рода

звуковой порог видимого, который создает характерный для тургеневской прозы синестезический эффект: происходит смешение визуального в звуковое, выражение видимого посредством описания звуков без участия самого объекта. Таким образом, к «работе глаза» присоединяется слух, возникает очень «зримое» ощущение запахов, а сам «глаз» в прозе Тургенева начинает «выглядывать» из других органов восприятия как органов со-общаемости с миром. В.Н. Топоров говорит об этом так: «В связи с редкой природной способностью Тургенева видеть и слышать...уместно отметить его с и н э с т е т и ч е с к и е (разрядка автора – И.Т.) пейзажи, в которых нередко оптические впечатления подкрепляются акустическими...»¹⁴, и приводит в качестве подтверждения отрывок из рассказа «Яков Пасынков»: «Он (Пасынков – И.Т.) уверял, что когда при нем играли «Созвездия» (Шуберта – И.Т.), ему всегда казалось, что вместе с звуками какие-то голубые длинные лучи лились с вышины ему прямо в грудь» (V, с. 65). Однако хотелось бы подчеркнуть, что приведенные нами и В.Н. Топоровым примеры вряд ли можно интерпретировать как пейзажи, ибо последние, по определению, представляют нечто застывшее и перспективно упорядоченное. У Тургенева же чаще всего описания движутся как бы вместе с глазом рассказчика и, соответственно, являют собой некий пульсирующий процесс смешения, перебегания от дальнего к ближнему, от видимого к звуковому, тактильному, пахнущему — и в обратном порядке. Причем эти движения нигде не прерываются, они не линейны и образуют очень сложные траектории, если их вообще возможно построить.

Именно «глаз» рассказчика — его особое *видение*, по нашему предположению, становится в прозе Тургенева *субъектом повествования*. К этой мысли подходил и А.П. Чудаков, говоря о том, что «в предметах у Тургенева отыскиваются такие качества, которые говорят уже не столько об объекте, сколько

о его наблюдателе, описывавшем то, что «все видели, да не заметили» (Достоевский)...»¹⁵. Думается, по отношению к позиции видения повествователя у Тургенева вполне уместно применить термин В. Подороги - «взгляд-в-даль». Это значит, что глазу тургеневского рассказчика изначально присуще всматривание «в даль» — в далекие украинские усадьбы, как в приведенном выше примере. Он стремится осуществить ту же «стратегию от-даления, т.е. движения, возникающего от стремления приостановить *власть дали* над повседневным опытом пространственности», какую осуществлял и взгляд М. Хайдеггера, скользя по ландшафту Шварцвальда. В отрывке из «Бригадира» видение рассказчика растягивает дискурс так (синтаксически - в одно предложение, которое невозможно прервать), что вместе с ним мы обретаем чувственность, осязаемость его *взгляда* и то, чем он «наполняется» по мере письма. Становится возможным «дотронуться» до охватываемых взглядом вещей, «обжить» их пространство, что достигается еще и своеобразной объемностью видения тургеневского рассказчика.

Не будет большой натяжкой сказать вслед за Подорогой, что в некоторые фрагменты тургеневской прозы можно входить, как в *пространство взгляда*, «пространство мысли»; они не включают природу, портреты героев и любые мелкие детали описания «в оптическую рамку, застывшую перед наблюдателем в перспективном образе», а создают особый эффект в читательском сознании, когда «все становится значимым, ничто не может быть отброшено»¹⁶. Каждая часть описываемого предварительно увидена *так*, что не уже может существовать отдельно. Природные элементы *естественно* входят в состав *видимого* в процессе тургеневского письма, «подобно прожилкам в мраморе». С другой же стороны, взгляд рассказчика может быть очень узким, микроскопически острым, благодаря чему и становится возможным рассмотреть «седину травы»,

то есть ее тончайшие цветовые оттенки, или «тычинки» (увиденные предельно *близко*), на которых сидят воробьи. В этом заключается, на наш взгляд, стратегия *дальней близости* тургеневского видения, когда мелкие детали рассматриваются с большого расстояния, и *близкой дали*, которую притягивает к нам сам глаз повествователя. Разрешающая способность видения проявляется здесь как на макро, так и на микроуровне в одной и той же перспективе и преодолевает обычный эффект «картинности», вызывая ассоциации даже не с кинопроекцией изображаемого, где большей частью сохраняется линейное развертывание и перспективность, а с принципами голографии.

Способность видеть *все* из одной точки: как приближенное далекое, так и мельчайшее, вплоть до формы капель воды, - порождает особенность тургеневского повествователя, которую Чудаков назвал «пристальной увиденностью», а Генри Джеймс еще в 1883 году, в очерке «Иван Тургенев» – «пристальным наблюдением»¹⁷. Приведенный отрывок из «Бригадира», как и многие подобные фрагменты прозы Тургенева, играют роль оптических заставок, за рамками которых зрение рассказчика может становиться вполне обыденным и существенно не влиять на сюжетное развитие. Свой феномен видения сам Тургенев часто косвенно сводил к простому действию памяти, воспоминания; когда его поток иссякал, повествователь мог сказать что-нибудь типа: «Вот такую-то усадьбу пришлось мне посетить лет эдак тридцать назад...» (VIII, с. 40). Подобным образом рефлектирует свое видение прошлого Павел Александрович из повести «Фауст»: «Воспоминания детства сперва нахлынули на меня ... куда бы я ни шел, на что бы ни взглядывал, они возникали отовсюду, ясные, до малейших подробностей ясные, и как бы неподвижные в своей отчетливой определенности» (V, с. 93). Однако лучше всего Турге-

нев говорит о своем визионерстве в письме 1848 года: «Я не выношу неба... Я ведь прикован к земле. Я предпочту созерцать торопливые движения утки, которая влажной лапкой чешет себе затылок на краю лужи, или длинные блестящие капли воды, медленно падающие с морды неподвижной коровы, только что напившейся в пруду, куда она вошла по колено, - всему тому, что херувимы (эти прославленные парящие лики) могут увидеть в небесах» (Письма Т. 1, с. 392). Даже по этому небольшому эпистолярному отрывку можно заметить, насколько созерцательно-визионерски разворачивается само мышление, творческая рефлексия писателя. Тургенев и его рассказчики-визионеры – «противники неба», они вступают с ним в борьбу, быть может, в силу безотчетного страха перед пугающими небесными просторами, где *глазу не за что зацепиться*, перед космической пустотой.

В созерцательно-пассивной функции тургеневского рассказчика возникает любопытный феномен переноса, передачи своего зрения неживым объектам. Мы можем говорить об этом, рассматривая ряд повторяющихся метафор писателя. Расхожие и ставшие почти идиоматичными у Тургенева метафоры, типа: «*глаза дома*» - заколоченные окна («...помнится, всякий раз этот дом, со своими глухо заколоченными окнами, представлялся мне слепым стариком, вышедшим погреться на солнце». – «Три встречи»); «*смотрящая вверх труба*»; «*выглядывающий кончик женского ботинка из-под платья*» («Первая любовь») или «усадеб», которая «*выглядывает из-за березовой рощи*» («Фауст»). Подобного рода фразы сами по себе не образуют зрительного дискурса, если только не начинают повторяться с некими добавочными обертонами. Другое дело, когда на первый план выдвигаются визионерские способности героя, и он сам осуществляет контакт с вещами или с предметным миром в целом. Так, например, зрение и вещь сцепля-

ются в момент, когда визионер безотчетно переносит свою зрительную силу на портрет, и тогда рождается не столь частый, но довольно заметный элемент поэтики видения Тургенева, который мы определяем как «взгляд» портрета.

Можно сказать, что у Тургенева почти все портреты *»смотрящие*». Они обладают определенной динамикой *живого взгляда*, а сам взгляд портрета становится *субъектно-активным*, направленным на *со-зрителя*, а не просто на человека, его рассматривающего. Так, в упомянутой повести «Бригадир» способность воздействия портрета на рассказчика возникает даже при *непрямой* обращенности взгляда изображенного лица на зрителя: «Оно не глядело на зрителя, как бы отворачивалось от него и не улыбалось; в горбине узкого носа, в правильных, но плоских губах, в почти прямой черте сдвинутых бровей сказывался повелительный, надменный, вспылчивый нрав. Не нужно было особого усилия, чтобы представить себе, как это лицо могло внезапно загораться страстию или гневом» (VIII, с. 51). Взгляд, изображенный на портрете, направлен в сторону («отворачивается»), но странным образом оказывается обращенным на рассказчика. Он чувствует его непосредственное воздействие на себе, его *»телесность*»: «Портрет был написан плохо - но, наверно, очень схож: чем-то *слишком жизненным* (курсив наш - И.С.) и несомненным веяло от этого лица» (VIII, с. 51).

Тема «смотрящих», «оживающих» портретов имеет давнюю традицию в литературе и генетически связана с «Портретом» Гоголя (1835), «Штоссом» Лермонтова (1841), «Овальным портретом» Э. По (1842) и рядом других произведений. Можно процитировать одно место из «Штосса»: «Казалось, этот портрет написан несмелой ученической кистью, - платье, волосы, рука, перстни - все было очень плохо сделано; зато в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаз оторвать:

в линии рта был какой-то неуловимый изгиб, недоступный искусству и, конечно, начертанный бессознательно, придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно... В лице портрета дышало именно то *неизъяснимое* (курсив автора - И.Т.), возможное только гению или случаю»¹⁸. «Неизъяснимое» в данном контексте есть выражение живого, активного, что опять-таки возвращает нас к взгляду, его энергии и той информации, которую способно передавать глазами только *человеческое*. Сходная мысль звучит и в рассказе Э. По: «Портрет, как я уже сказал, изображал юную девушку (...) Картина заорожила меня абсолютным жизнеподобием выражения...»¹⁹.

Но если у Лермонтова, Гоголя и Э. По весь сюжет построен на сверхъестественных свойствах портрета, его магической силе, то у Тургенева указанные свойства даются как бы вскользь и не играют решающей роли в сюжетном развитии произведений. Портреты, описываемые тургеневским рассказчиком, обладают жизненностью взгляда вполне *естественно*, как если бы визионер наделил портрет зрением, едва лишь взглянув на него. Так мимоходом описывает Павел Александрович, герой повести «Фауст», женский портрет, каким он увидел его после девятилетнего отсутствия: «... На стене я приказал повесить, помнишь, женский портрет в черной раме, который ты называл портретом Манон Леско. Он немного потемнел в эти девять лет; но *глаза глядят* (курсив наш – И.Т.) так же задумчиво, лукаво и нежно, губы так же легкомысленно и грустно смеются, и полуощипанная роза так же тихо валится из тонких пальцев» (V, с. 92). Портреты у Тургенева «оживают» в контакте с неосознанной (как в данном примере) энергией взгляда рассказчика, причем в контексте совершенно реальной событийности. И еще одна характерная деталь: описание живописного портрета у Тургенева иногда мало чем отличается от портрета действующего персонажа. Поэтому го-

ворить о каких-либо рецидивах романтизма в этих эпизодах у Тургенева нет оснований, разве что с точки зрения интертекстуальной подосновы текста.

В той или иной степени необычными визионерско-вуайерскими способностями обладает множество тургеневских героев. Писатель постоянно подчеркивает какую-либо отличительную особенность их глаз, взгляда персонажа, что позволяет выделить особые свойства его зрения. Характеристика глаз, взгляда, – пожалуй, самый сильный маркер тургеневских персонажей. Иногда они сразу же обозначаются в портретном описании, в какой-то момент – высвечиваются через ситуацию или даже создают ее. Взгляд у тургеневского персонажа слишком *заметен*, он словно выходит, выдвигается из тела, словно обретая «существование» отдельно от лица. Это характерно при обрисовке даже не слишком значительных героев. В рассказе «Странная история», в описании лица Матридии Карповны, «старушки», к которой привели героя-рассказчика на своего рода «спиритический сеанс», лицо было «...желтое, полупрозрачное, как восковое; губы (ее) до того ввалились, что среди множества морщин представляли одну поперечную; клоч белых волос торчал из-под головного платка, но *воспаленные серые глазки умно и бойко выглядывали* из под нависшей лобной кости, а заостренный носик так и выдавался шилом, так и нюхал воздух: плут, мол, я! (курсив наш – И.Т.)» (VIII, с. 143). Кроме «шилообразного» носа (и семантически родственного ему «писклявого голоса»), которые вкупе коннотируют нечто механическое, кукольное), во всем этом, в буквальном смысле смертном, облике старухи живыми остаются только глаза и нос. Они и составляют сему живого, образуя антитезу к телу, несущему на себе явные знаки смерти. Глаза – живое, тело – мертвое – эти оппозиции у Тургенева очень часты как на описательном (денотативном уровне), так и на уровне неявных коннотаций.

Еще один распространенный маркер в структуре зрения тургеневских героев - это эротические и магнетические свойства взгляда. По-видимому, ближайшим предшественником Тургенева, обращавшим столь пристальное внимание на эти свойства глаз, был М. Ю. Лермонтов. Так, в «Герое нашего времени», в повести «Тамань», есть недвусмысленная фраза: «На лице ее не было никаких признаков безумия; напротив, ее глаза с бойкой пронизательностью останавливались на мне, и эти глаза, казалось, были одарены какой-то *магнетической властью*, и всякий раз как будто ждали вопроса. (...) Хотя в ее косвенных взглядах *я читал* (курсив наш – И. Т.) что-то дикое и подозрительное, хотя в ее улыбке было что-то неопределенное, но такова сила предубеждений: правильный нос свел меня с ума; я вообразил, что нашел Гетеву Миньону, это причудливое создание немецкого воображения...»²⁰. Сила воздействия «магнетических» глаз иррациональна, она не поддается никакому научному или медицинскому объяснению, и, тем не менее, этот мотив парадоксально живуч в литературе. Еще один пример из «Героя нашего времени» - из журнала Печорина: «Грушницкий, дернув меня за руку, бросил на нее (княжну Мери – И. Т.) один из тех *мутно-нежных взглядов* (курсив наш - И.С.), которые так мало действуют на женщин»²¹. Эта фраза любопытна тем, что Печорин, да и, по-видимому, сам Лермонтов знали, *как* нужно смотреть на женщин, чтобы добиться их подчинения. Можно предположить, что в начале 19 века, а может быть, и гораздо раньше, существовала своеобразная «технология» воздействующего взгляда, отражение чего мы наблюдаем в литературе²².

Зрение и взгляд осуществляют чрезвычайно важный контакт между героями произведений писателя. На их основе у Тургенева строится немалая часть интриг и мотивов, особенно в так называемых «таинственных повестях». Остановимся только на двух повестях – «Странная история» и

«Сон». Мы упоминали выше ситуацию из «Странной истории», в которой героя пригласили на спиритический сеанс, в действие которого он не особенно верил. После долгого сидения в пустой комнате, когда герой уже собирался подняться со стула и уйти, он вдруг заметил человека, «прислонившегося к двери». Затем происходит самое интересное: «Вошедший человек продолжал глядеть на меня, я также глядел на него и, странное дело! В одно и то же время я почувствовал нечто вроде страха и, словно по приказанию, немедленно принялся думать о моем старом гувернере» (VIII, с. 146). У вошедшего «глаза как будто расширялись, как будто приближались ко мне – и неловко становилось мне под их упорным, тяжелым, грозным взором; по временам эти глаза загорались зловещим внутренним огоньком; подобный огонек я замечал у борзой собаки, когда она «воззрится» в зайца, и, подобно борзой собаке, тот весь устремлялся взором вслед за моим, когда я ... пробовал отвести глаза в сторону» (VIII, с. 147). Заметим, какая своеобразная точность в описании »поведения» глаз обоих участников сеанса. Глаза Васеньки (спирита) втягивают взгляд рассказчика в свою орбиту, из которой он не может выйти. Происходит некое слипание взглядов в единое пространство видения. Пассивный участник происходящего – рассказчик - в этот момент передает и визуализирует глубинные, детские слои своей памяти таким образом, что »материализованный» образ становится куда более отчетливым, чем просто проецируемый в сознание обычным припоминанием. Затем (помимо того, что все невероятно точные подробности видимого сообщает человек, находящийся в глубоком гипнотическом трансе) сюжет разворачивает намеченную линию, и герой *в действительности* видит своего старого гувернера. А уже поздно вечером «ложась спать», он признается себе с той уверенностью в очевидности про-

изошедшего, какую, наверное, испытывал бы и сам Тургенев, и немало его современников, в том, что «человек этот несомненно обладал значительной магнетической силой» (VIII, с. 148).

Магнетические свойства и сила их воздействия через взгляд в наибольшей степени сконцентрированы в повести «Сон», пожалуй, самом мистическом произведении Тургенева. Собственно, все таинственное, весь комплекс мотивов в нем строятся на магнетических способностях отца героя и на способности героя-рассказчика испытывать на себе их воздействие. Если завязка в рассказе начинается во сне героя, где он постоянно видит незнакомую фигуру и не догадывается, кто это на самом деле, то при встрече все указанные свойства «барона», как он рекомендует себя рассказчику, проявляются в полную силу: «Мне не нравилась улыбочка, с которой господин барон меня расспрашивал; не нравилось также выражение *его* глаз, когда он их словно *вонзал* (курсив наш - И.С.) в меня... В них было что-то хищное и покровительственное... что-то жуткое. Этих глаз я во сне не видел» (IX, с. 107). На семантическом уровне глаза барона – оружие, сродни ножу или кинжалу («вонзал»), и этот мотив у Тургенева довольно частый, не случайно их воздействие – вампирическое, смертоносное. Это замечается и в рассказе матери, который она невольно передает сыну в состоянии лихорадки: «...Где бы она ни была, она *всюду* видела его черные, злые глаза. Он с ней не познакомился и ни разу с ней не говорил, только все глядел на нее – так дерзко и странно (заметим диапазон влияния глаз барона: «всюду» - И.Т.). Все удовольствия столицы были отравлены его присутствием» (IX, с. 110).

Сюжетное действие и развязка, созданные Тургеневым в повести «Сон», построены на мотиве освобождения героя от магнетического воздействия своего загадочного отца – сначала через узнавание (по-своему психоаналитическое),

а в конце – через смерть барона-отца. Начало повествования завязывается *видением* рассказчиком настойчиво повторяющегося сновидения. По степени отчетливости деталей, их запоминаемости, этот сон еженощно раскручивается в сознании героя чуть ли не с механической заданностью. Он статичен, и пассивное видение героя как бы следует по некой визуально выверенной канве. По сути, рассказчик – не более как зритель собственного сна. Сон «смущает» его своей загадочностью, настойчивостью и непонятной связью с «дневной» жизнью. На сознательном уровне герой не может найти ни малейшего соответствия этому сну в сфере жизненных впечатлений. Поэтому создается иллюзия, что этот сон проецируется откуда-то *извне*, хотя герой в нем и видит себя. Приведем его целиком: «Мне казалось, что я иду по узкой, дурно вымощенной улице, старинного города, между многоэтажными, каменными домами с остроконечными крышами. Я отыскиваю дом своего отца, который не умер, но почему-то прячется от нас и живет именно в одном из этих домов. И вот я вступаю в низкие, темные ворота, перехожу длинный двор, заваленный бревнами и досками, и проникаю, наконец, в маленькую комнату с двумя круглыми окнами (сколько мелких, почти кинематографических подробностей – И.Т.). Посредине стоит мой отец в шлафроке и курит трубку. Он несколько не похож на моего настоящего отца: он высок ростом, худощав, черноволос, нос у него крючком, глаза угрюмые и *пронзительные* (тема, всплывающая позже, при встрече в действительности; курсив наш – И.Т.); на вид ему лет сорок. Он не доволен тем, что я его отыскал; я тоже несколько не радуюсь нашему свиданию – и стою *в недоумении* (обычная позиция тургеневских визионеров; курсив наш – И.Т.). Он слегка отворачивается. Начинает что-то бормотать и расхаживать взад и вперед небольшими шагами... Потом он понемногу уда-

ляется, не переставая бормотать и то и дело оглядываться назад, через плечо; комната расширяется и пропадает в тумане...» (IX, с. 103-104).

Один из самых важных эпизодов в рассказе – неожиданная встреча рассказчика с героем своего сна *наяву*. В ней происходит наложение сновидческого образа на реальную фигуру, причем совмещение получается таким полным, что рассказчик на мгновение теряет границы сна и реальности. Он недоуменно вопрошает: «...Уж не сплю ли я! Нет...теперь день...кругом шумит толпа, солнце ярко светит с голубого неба, и передо мной не призрак, а живой человек» (IX, с. 106). Преследуя своего «ночного отца», герой на символическом уровне следует своему року, как Эдип. Он – плод насилия, безотчетно движимый Отцовским комплексом, - сам несет на себе печать агрессии и жестокости, смутно понимая, что должен от нее освободиться. А это в контексте рассказа означает отцеубийство, реальное или символическое, какое совершил, к примеру, «в уме» Иван Карамазов. Борьба за освобождение героя-рассказчика происходит на психоментальном и визуальном уровнях. «Хватка» барона-отца ослабевает только с того момента, когда герой *видит* его мертвым на берегу моря после ночного шторма, куда он пришел, повинувшись безотчетному стремлению, скорее всего – следствию магнетического притяжения барона. Оно отразилось во взгляде героя - в его безвольном наблюдении своего полностью дезориентированного движения: «Я ...пошел, *куда глаза глядят*», «Я *увидал, что я иду по песку дюны*» (IX, с. 115, курсив – наш, И.Т.; вторая фраза фиксирует полное от-стояние зрения от тела визионера). Когда рассказчик возвратился вместе с матерью к месту, где лежало тело отца, его там уже не было. И несмотря на то, что герой после этого избавился от навязчивого сновидения, узнал, наконец, кто был его отец и какую страшную роль сыграл он в жизни матери, полного освобождения от его влияния он так и не получил, ибо проекции магнетического воздействия ушли глубоко в

бессознательное подростка. Тело барона исчезло, глаза героя и его матери зафиксировали его отсутствие, зияние и ужас от чего-то, оставшегося нераскрытым. Это подчеркнуто визуальным микротекстом: «Мы с матушкой переглядываемся и сами пугаемся того, что *прочли* на своих лицах...» (IX, с. 119; курсив наш — И.Т.). Недаром до этого мать так настойчиво уговаривала сына отвести ее туда, «где он лежит», ибо она, как и сын, «хочет *видеть*» и только так может «узнать» какую-то тайну, избавиться от преследующего ее наказания. «Ведь ты его мертвым видел?» — спрашивает она сына, который во время обнаружения тела отца зачем-то всматривается в «тусклые зрачки полузакрытых глаз» (IX, с. 117-119) словно ожидая, не шевельнутся ли они. Видя их неподвижность, он со злорадством ощущает свое отмщение.

Заметь герой хоть какое-то движение тела, здесь бы возникла возможность отцеубийства. Однако для Тургенева она, по-видимому, была бы слишком жестокой и прямолинейной, и потому тайна с исчезновением тела так и осталась тайной, о которой герою напоминают какие-то неясные звуки, всплывающие то ли из снов, из памяти, то ли услышанные наяву — писатель точно не указывает на источник. В конце рассказа Тургенев достигает потрясающего семантического сгущения слуховых образов — «звериного бормотанья» барона во сне героя, «гнусливого голоса» при встрече с ним наяву и, наконец, «каких-то далеких воплей, каких-то несмолкаемых, заунывных жалоб», которых герой «не в состоянии понять: живой ли это человек стонет, или это ... слышится протяжный и дикий вой взволнованного моря?» (IX, с. 120). Таким образом, финал рассказа остается открытым.

В той или иной степени магнетическими свойствами взгляда обладают все значительные женские персонажи Тургенева. Вот два описания глаз Джеммы из повести «Вешние воды»: «Нос у ней был несколько велик, но красивого, орлиного ладу, верхнюю губу чуть-чуть оттенял пушок, зато цвет лица, ров-

ный и матовый ... и особенно глаза, темно-серые, с темной каемкой вокруг зениц, великолепные, торжествующие глаза...» (VIII, с. 260). Или: «Когда она на чувствительных нотах возводила кверху глаза – ему казалось, что нет такого неба, которое бы не разверзлось перед таким взором» (VIII, с. 265). А вот несколько «портретов» глаз Марьи Николаевны Полозовой, ради которой Санин забывает Джемму: «Сказав эти слова, Марья Николаевна даже голову немножко набок нагнула, чтобы *попристальнее* и *пронзительнее* (курсив наш - И.Т.) заглянуть Санину в глаза» (VIII, с. 346). В описании другого разговора и особенных свойств глаз героини Тургенев создает весьма пространные (à la набоковские) скобки: «Когда она (Марья Николаевна – И.Т.) щурила глаза, выражение их становилось очень ласковым и немного насмешливым; когда же она раскрывала их во всю величину – в их светлом, почти холодном блеске проступало что-то недоброе ... что-то угрожающее» (VIII, с. 348). Но через три главки Санин уже сознается себе, что жить не может без этой женщины, ибо она «торчала перед его глазами, и он не мог отделаться от ее образа, не мог не слышать ее голоса, не вспоминать ее речей», ее «серых, хищных глаз», которые (буквально через страницу) «блистали не хуже бриллиантов» (VIII, с. 357). Здесь мы наблюдаем мотив: «глаза – оружие в драгоценной оправе».

Тургенев подчеркивает неотступное действие глаз Полозовой, как и у барона в повести «Сон»: «Эти глаза словно блуждали, словно кружили по его чертам ... ее и его лицо сближались, его глаза уже не отворачивались от ее глаз...» (VIII, с. 366). Глаза Полозовой настигают, завораживают Санина, возникает мотив змеи и ее жертвы, недаром герой в какой-то момент замечает, что «...в глазах ее, в обычное время столь веселых и смелых, мелькнуло что-то похожее на робость, похожее даже на грусть» — и делает неожиданное для себя признание о глубоко спрятанной сущности этой женщины: «Змея!

Ах, она змея...но какая красивая змея» (VIII, с. 367). С этого эпизода визуальный дискурс становится глубоко символическим. Добавим, что не последнюю роль в сюжете повести играет хлыстик Полозовой с коралловой ручкой, который (после работы *Жана Перро* «Тургенев, Джеймс и «Венера» Леопольда Захер-Мазоха»²³ об этом можно утверждать с очевидностью) явно позаимствован Тургеневым у Ванды фон Дунаевой Захер-Мазоха. И тогда весь образный ряд героини замыкается в кольцо: *очаровательная женщина, красавица* (в этой ипостаси Полозова использует несколько видов «теплого» оружия: искусно сыгранное простодушие и постоянно подчеркиваемая Санину невинность любого своего действия, слова, жеста; обаяние и риторика дружелюбной открытости). *Хищная обольстительница*, «действующая» глазами как холодным оружием. *Змея*, преследующая и всегда настигающая свою очередную жертву (вспомним ее косвенно упоминаемое в разговоре с мужем пари на то, что она в короткий срок завладеет Санинным). *Охотник*, стегаяющий коня хлыстиком с коралловой ручкой (обольщение Санина происходит во время утренней прогулки на лошадях, а начало связи - в охотничьем домике, который несет в себе смыслы охотничьей сети, капкана) и бьющий (на интертекстуальном уровне) тело своего добровольного раба. Наконец, *палач*, ибо для Санина любовь превращается в растянутую во времени казнь. Слово, взгляд и хлыстик Полозовой становятся орудиями порабощения и убийства маскулинности героя, причем, взгляд героини по степени его разрушительного действия по отношению к Санину в повести «Вешние воды» занимает не опосредованное, а центральное место.

Значительно место визуального дискурса и в повести «Клара Милич», где жизнь Аратова превращается в навязчивое воспроизведение и овладение его личности образом-фантомом всего только дважды увиденной, но, как оказалось, лю-

бимой им женщины. Начало визуального засасывания героя, как это часто происходит у Тургенева, дает короткий зрительный контакт – «встреча» глаз героев, которая затем переходит в непрекращающуюся работу памяти и, наконец, – в материализованное преследование, заканчивающееся смертью Аратова.

Магически обволакивают все существо Базарова глаза Одинцовой. Кстати, до встречи с ней Базаров (со слов самого автора) наивно пытался представить и доказать Аркадию отсутствие всякой тайны в так называемом «загадочном взгляде»: «И что за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи, знаем, какие это отношения. Ты проштудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взяться, как ты говоришь, загадочному взгляду?» (VII, с. 34). Но когда этот стихийный материалист появляется у Одинцовой, его наивный «физиологизм» явно противоречит базаровскому поведению и силе собственного взгляда, который он бросает на предмет своей страсти: «На следующий день, когда Одинцова явилась к чаю, Базаров долго сидел нагнувшись над своею чашкой, да вдруг взглянул на нее... Она обернулась, *как будто он толкнул ее* (курсив наш - И.Т.)...» (VII, с. 95). Сила взгляда здесь достигает почти телекинетического эффекта.

Определяя «глаз» рассказчиков Тургенева в статусе субъекта повествования, мы тем самым наделяем его возможностью своеобразного существования и памятью. Да, «глаз» Тургенева может жить своей жизнью и даже декларировать такие свойства, как «припоминание» и рефлексия: «Поля, все поля тянулись до самого небосклона, то слегка вздымаясь, то, опускаясь снова; кое-где имелись небольшие леса, и, усеянные редкими кустарниками, вились овраги, *напоминая их глазу* (курсив наш - И.Т.) свое собственное изображение на старинных планах екатерининского времени» (VII, с. 16). Здесь невозможно говорить лишь о памяти самого писателя как о спо-

собности порождать всплывающие в его сознании картины или оттиски ландшафтов. Сам язык возникает в *здесь и сейчас* творимым дискурсе с помощью чего-то, открываемого именно в зрении, а не в памяти или мышлении; вряд ли этот феномен способна объяснить и так называемая «зрительная память». В этом смысле любопытен эпизод из романа «Новь», когда Нежданов, ожидая появления Марианны в березовой роще, начинает рассуждать сам с собой (наверняка не без «подсказки» писателя): «Он вдруг вздрогнул. Женское платье замелькало вдаль по дорожке. Это она. Но идет ли она к нему, уходит ли от него - он не знал, *пока не увидел*, что пятна света и тени скользили по ее фигуре *снизу вверх* ... значит она приближается. Они спускались бы *сверху вниз*, если б она удалялась (первый курсив наш, второй автора - И.Т.)» (IX, с. 265). Невозможно представить, чтобы в таком сюжетно важном эпизоде, как встреча двух главных героев для окончательного объяснения и выяснения того, как им предстоит жить вместе, могло случайно «проскользнуть» это странное описание движущейся фигуры. Скорее всего, «сам» Тургенев увидел приближающуюся Марианну именно в игре света и тени, и писательское зрение в момент письма установило зрительную «логику» этой картины.

Особая, динамическая активность взгляда и «глаза» в произведениях Тургенева не только порождает рассмотренные нами выше свойства его авторского письма и влияет на развитие сюжета, но и детерминирует «производство» определенного типа персонажей, относимых нами к типу так называемых вуаеров. Эти герои не просто носители взгляда, они сами становятся почти подвластны ему. Взгляд, по сути, обнимает всю персону вуаера, едва не вытесняя ее. Как нам подсказывает М. Ямпольский, вуаеризм был авторитетно исследован в статье Карла Абрахама 1913 года, и некоторые существенные его моменты сводятся к тому, что «взгляд (вуаера - И.Т.)

приобретает свойства ролевой инверсии», а сам «вуаер одержим фотофобией (боязнью света, в том числе и солнечного) страха отцовского взгляда, что мотивировано бессознательным отождествлением отца с солнцем, с всевидящим и карающим оком»²⁴. В других случаях его основным стремлением становится стремление подглядывать за своей обожаемой женщиной, часто матерью, или за ее интимной жизнью с мужчинами. При этом вуаер никогда не нарушает инстинктивно чувствуемой дистанции между собой и наблюдаемым объектом. Существенным признаком вуаера является также его раздвоение, постоянная инверсия из наблюдателя в наблюдаемого.

Один из наиболее «классических» вуаеров Тургенева — Владимир в «Первой любви». Шестнадцатилетний, в сущности, мальчик не может (не смеет) открыто и откровенно говорить о своих чувствах Зинаиде Засекиной и даже прямо смотреть на нее, как это делают все окружающие ее влюбленные поклонники. Ему нужна какая-то особая *точка взгляда*, где бы он был почти *незаметен* в присутствии объекта своего восхищения. Уже при первом появлении в доме Зинаиды он рассматривает ее украдкой: «Я воспользовался, что она не поднимала глаз, и принялся ее рассматривать, сначала *украдкой* (курсив наш - И.Т.), потом все смелее и смелее» (VI, с. 312). Причем эта «смелость» вуаера доставляет ему как удовольствие своим положением, так и почти эротическое наслаждение. Подсматривающий не упускает ни одной детали из облика Зинаиды и постепенно находит в ней все больше эротических, чувственных подробностей, упираясь восторгом от своих открытий: «Лицо казалось мне еще прелестнее, чем накануне: так все в нем было тонко, умно и мило (...) Солнечный луч, пробиваясь сквозь эту стору, обливал мягким светом ее пушистые, золотистые волосы, ее невинную шею, покатые плечи и нежную, спокойную грудь» (VI, с. 312). Здесь, с точки зрения вуаера, любопытен эффект *невинности отдельных*

частей тела девушки и, по-видимому, греховности – других, скрытых. Даже когда Владимир узнает о связи Зинаиды с отцом, она для него не перестает быть своего рода девственницей, безгрешной и одновременно — «инвертированной матерью».

«Я глядел на нее - и как дорога и близка становилась она мне! Мне сдавалось, что давно-то я уже ее знаю, и ничего не знал и *не жил до нее* (курсив наш – И. Т.) ... на ней было темненькое, уже поношенное, платье с передником; я, кажется, охотно поласкал бы каждую складку этого платья и этого передника. Кончики ее ботинок выглядывали из-под ее платья: я бы с обожанием преклонился к этим ботинкам» (VI, с. 312-313). Помимо появляющегося материнского комплекса, происходит фетишизация предметов одежды Зинаиды, а фантазия вуаера приобретает способность, как расчленять целое на части и восторгаться ими по отдельности, так и «дедуктивно», «по кончику ботинка» воспроизводить облик женщины целиком. И в этом фантазия вуаера достигает почти художнического зренья. «*Как вы на меня смотрите*, - медленно проговорила она (Зинаида – И.Т.) и погрозила мне пальцем» (VI, с. 313; курсив наш – И. Т.). В момент подглядывания за ней она застает Владимира врасплох и прерывает его фантазии, он же, инфантильно приписывая ей материнское всепонимание, невольно ужасается: «Она все понимает, она все видит... И как ей все не понимать и *не видеть*» (VI, с. 313; курсив наш – И.Т.). Здесь попутно всплывает и тема всевидящей матери (к ней близок выделенный в психоанализе комплекс так называемой «пожирающей матери»), и связанный с ней комплекс кастрации, о чем подробно писал в упомянутой нами работе М. Ямпольский.

Самый яркий момент проявления Владимира как вуаера — сцена, где рассказчик невольно подсматривает последнее свидание отца и Зинаиды. Все его тело было в это время парализовано («Я остолбенел»), и тогда же происходит

подмена наблюдателя наблюдаемым, о возможности которой мы упоминали выше. Жажда видеть, подглядывать у тургеневского вуаера так сильна, что в контексте повести она становится едва ли не выше самих эротических чувств, питаемых Владимиром к Зинаиде, выше и преклонения перед отцом, и страха перед возможным наказанием: «Первым моим движением было убежать. »Отец оглянется, - подумал я, - и я пропал...». Но странное чувство, чувство сильнее любопытства, сильнее даже ревности, сильнее страха - остановило меня. *Я стал глядеть...*» (VI, с. 359-360; курсив наш – И.Т.). Все физическое существование вуаера сворачивается в зрение, одновременно он начинает отождествляться с Зинаидой, из-за чего у него возникает ощущение, что хлыст бьет не по Зинаиде, «а прямо по рассказчику», как пишет Ямпольский об этом эпизоде в «Первой любви» Тургенева. И то, что Зинаида, не произнося ни слова, подносит багровую рану к губам и целует ее, производит на Владимира самый сильный эффект, который затем трансформируется в его сне, «где кровавая отметина обнаруживается на лбу Зинаиды в виде своеобразной эротической каиновой печати»²⁵ - так заключает эту сцену исследователь.

Немного перефразируя мысль В. Подороги, можно сказать, что взгляд, описание глаз во многих произведениях русской литературы 19 века является своеобразным герменевтическим ключом к «тексту» лица. Собственно, он и сам становится текстом, ибо герои разных произведений постоянно прилагают к нему предикаты *читаемости*. В качестве эпиграфа к этой мысли вполне приложима строчка лермонтовского стиха из его неоконченного романа «Княгиня Лиговская»: «Кто объяснит, кто растолкует \ Очей двусмысленный язык». У Лермонтова мы находим множество примеров, помогающих раскрытию нашей темы в творчестве Тургенева, достаточно не слишком быстро перелистать его прозу. Так, в упо-

мянутой «Княгине Лиговской» четвертую главу венчает недвусмысленное размышление героя: «Странно, - подумал Печорин, - было время, когда я *читал* на лице ее все движения мысли так же безошибочно, как собственную *рукопись*, а теперь я ее не понимаю, совершенно не понимаю (курсив наш – И.Т.)»²⁶. Тема взгляда как текста отчетливо выражена во фразе из журнала Печорина в главе «Тамань» («Герой нашего времени»): «Итак, я начал рассматривать лицо слепого; но что прикажете *прочитать* на лице, у которого нет даже *глаз* (курсив наш – И.Т.)»²⁷. Эта поразительная фраза прямо свидетельствует, что только через *глаза*, *взгляд* и возможно знание человека о человеке в художественном мире Лермонтова.

Подобные примеры мы с успехом можем найти и у Гоголя. Так, в «Невском проспекте» мы читаем: «Она подала *знак*, но не рукою, не наклоном головы, нет, в ее сокрушительных *глазах* выразился *этот знак* таким тонким незаметным выражением, что никто его не мог видеть, но он видел, он *понял* его (курсив наш – И.Т.)»²⁸. Взгляд как знак в данном контексте значим гораздо более, чем слово. И, собственно, эти его артикуляционные свойства фиксируются и хранятся во всем идиоматическом слое русского языка. «Значительный\многозначительный взгляд», «по выражению (его\ее) *глаз* можно было *понять...*» - эти и множество подобных выражений подчеркивают остроту и глубину коммуникативных свойств, заключенных в зрении. Причем, означаемые этих идиом со временем практически не меняются, в них почти стерта метафоричность как в бытовом, разговорном, так и в художественном языке.

У Тургенева взгляду как тексту также придается огромное значение. В романе «Новь» Валентина Михайловна глядит на Марианну, которую она пытается уличить в любовной связи с Неждановым, так, что «...ее чудесные глаза с мягким недоумением, с грустной гадливостью останавливались на

самонадеянной девушке, которая после всех своих «фантазий и эксцентричностей», кончила тем, что це...лу...ет...ся в темных комнатах с каким-то недоучившимся студентом» (IX, с. 264). Когда же она сама рассматривает себя в зеркале, мнение героини о себе после обвинений в том, что она злая, становится прямо противоположным: «Зеркало это отразило прелестное, несколько искаженное, с выступавшими красными пятнами, но все-таки очаровательное лицо, чудесные, мягкие, бархатные глаза... «Я? Я злая? – подумала она опять... - С такими глазами?» (IX, с. 300). Какие разные «тексты» в одних и тех же глазах! Как писал Жан Перро в упомянутой работе: «Удивительно глубокие, бархатные глаза г-жи Сипягиной скрывают извращенные стремления властолюбивой женщины, ибо, как мы узнаем из романа, ее захватывает »нечто вроде чувственной струи»: явилась потребность покорить, нагнуть к ногам эту непокорную голову (Нежданова - И.Т.)»²⁹.

«Какие у нее глаза! – говорит про Ирину Татьяна в романе «Дым». – И *выражение* (курсив наш – И.Т.) какое странное: и задумчивое и пронизательное... я таких глаз не видела» (VII, с. 356). Литвинов же испытывает на себе действие этих «волшебных» глаз: они «...тихо и неотразимо вонзились ему в сердце...» (VII, с. 343). Здесь глаза маркируются с акцентами на знаковость («выражение»), на некий коннотативный план, который как означающее содержат в себе глаза Ирины и «дешифровать» который пытаются Литвинов и Татьяна; заметим, что взгляд опять действует как оружие: «вонзать», «холодный блеск», что говорит, по-видимому, о какой-то устоявшейся архетипической структуре в сознании писателя. Смертоносное воздействие глаз, взгляда восходит к древнейшим оккультным практикам и ритуалам, побочно здесь всплывает миф о Горгоне, обращавшей в камень любого, кто осмеливался взглянуть ей в глаза. Тема камня и статуи в структуре тургеневской

прозы тоже довольно распространенная (см. упом. работу Ж. Перро). Так, состояние »окаменения» в моменты подглядывания испытывают все тургеневские герои-вуаеры.

Для вуаера очень важен момент *узнавания* или *запечатления*, благодаря особым свойствам зрения, той информации, которая представляется ему сверхзначимой. При этом топос его взгляда становится очень острым и узким в диапазоне, а все наличное психофизическое состояние «сворачивается» до полной неподвижности. Полученные, подсмотренные сведения парализуют вуаера (отсюда и идет тема статуи и камня). Он может схватить их и «захлопнуться» с ними, как ракушка с песчинкой, чтобы в полном одиночестве, вне мира переживать их. Так происходит с повествователем в начале рассказа «Яков Пасынков». Узнавание почерка в письмах некогда любимой им женщины, а теперь адресованных другому человеку, действует на него катастрофически: «Знакомый почерк!..» – подумал я (...) я воспользовался нетрезвостью Асанова ... и быстро пробежал одно из этих писем... Сердце во мне сжалось (почти слово в слово описывает Тургенев аналогичное состояние Владимира из «Первой любви» - И.Т.)... Оглушенный, как громом, я несколько мгновений просидел неподвижно, однако, наконец, опомнился, вскочил и бросился вон из комнаты...» (V, с. 50), Характерна и последующая реакция героя. Это, с одной стороны, ревизия своих наблюдательных способностей: «Странное дело! – размышлял я, лежа на диване, - как же это я ничего не заметил?» и мотивы мщения: «Ну, так постойте же, я покажу вам...», и откровенно детские инфантильные слезы: «Но тут я, сколько мне помнится, заплакал горько и до утра не мог уснуть» (V, с. 52).

В «Призраках» рассказчик, мучительно пытаясь понять, кто его ночная гостья, «вычитывает» загадочное содержание из ее взгляда: «Ее глаза обратились на меня; *взгляд их выражал* (курсив наш – И.Т.) не скорбь, и не радость, а какое то без-

жизненное внимание. Я ждал, не произнесет ли она слово, но она оставалась неподвижной и безмолвной и все глядела на меня мертвенно-пристальным взглядом» (VII, с. 193). «Слово», ожидаемое рассказчиком, для Эллис, по сути, невозможно. В разговорах, которые он пытается вести с ней, речь и диалог играют второстепенную роль. Слова для Иного мало-значимы. Ни на один вопрос героя о «субстанциональности» Эллис («...ты, может быть, преступная, осужденная душа?»), ее происхождении («Кто ты? Жила ли ты на земле? Откуда ты явилась?») (VII, с. 194), она ничего не может ответить, даже не понимает, о чем ее спрашивают («Я тебя не понимаю», «Что ты говоришь?» – вот ее «естественные» реакции на человеческие понятия, выражаемые словом). Зато взгляд может сказать гораздо больше, и когда герой-визионер входит в зону понимания зрительного дискурса Эллис в момент ее оплотнения, с ним происходит нечто вроде шока: «Я взглянул в ее глаза ... и мне стало жутко: в этих глазах что-то двигалось – медленным, безостановочным и зловещим движением свернувшейся и застывшей змеи, которую начинает отогревать солнце» (VII, с. 210). Вообще «Призраки» – самое поразительное визуальное произведение Тургенева. В.Н. Ильин считал, что в этой повести-фантазии герой-рассказчик достигает так называемой «срединной сферы», где происходит «наибольшее расширение *гностического видения*» и «видения области «матерей»³⁰, где время может течь вспять.

На зрительных микротекстах завязываются коммуникации и некоторые сюжетные линии в «повести в девяти письмах» – «Фаусте». Ее визуальный дискурс складывается после первых же строк традиционного обращения к адресату, когда герой-рассказчик смотрит в «темненькое зеркальце ... прабабушки» и видит изменения в своем облике (мотив рас-тождествления, довольно редкий для Тургенева, ибо видение героев-визионеров, хотя они и предаются постоянным рефлексии-

ям, почти всегда направлено *вовне*). От фиксации собственных перемен («Я вдруг увидел, как я постарел и переменялся последнее время») глаза рассказчика почти сразу соскальзывают на окружающее, захватывая дом, мебель, аллеи, деревья, лица. Кстати, именно эти широта и всеохватность видения (и, соответственно, пресловутая описательность), отмеченные в начале статьи, преодолевают эпистолярную форму рассказа, которая становится «рамочной», чисто условной. Свои визионерские способности герой декларирует фразой, относя их, как мы уже отмечали, к действию памяти: «Воспоминания детства сперва нахлынули на меня... Куда бы я ни шел, на что бы ни взглядывал, они возникали отовсюду, ясные, до малейших подробностей ясные...» (V, с. 93). Эти удивительно «ясные» воспоминания композиционно образуют в «Фаусте» рассказ в рассказе, где завязываются взаимоотношения героев и основные сюжетные узлы.

Не затрагивая повесть в целом, сделаем акцент только на визуальном контексте «Фауста». Как мы помним, Павел Александрович, герой-рассказчик, во времена своей юности посещал дом г-жи Ельцовой, где испытывал симпатию к ее дочери Вере Николаевне. Из-за этого он постоянно откладывал свою поездку в Дрезден, насчет чего есть истинно визионерское признание героя: «Отношения между нами были самые дружелюбные и ровные; только однажды мне *показалось*, что я *подметил* там, где-то далеко, в самой глубине ее светлых глаз, что-то странное, какую-то негу и нежность» (V, с. 99, курсив наш – И.Т.). Именно эти *увиденные* или *подсмотренные* героем знаки заставляют его (в буквальном смысле) медлить с отъездом, который, тем не менее, все-таки свершается.

Характерная для многих тугеневских произведений деталь: герои-визионеры редко добиваются любви женщины. Им, в сущности, не столь важно обладание, сколько видение возлюбленной в мельчайших деталях и проявлениях. Причем, для них

не имеет большого значения, происходит ли это в действительности, или воспроизводится по произволу очень развитой памяти. Заметим, как быстро Павел Александрович Б. отказывается от намерений женитьбы, едва лишь выслушав доводы матери Веры Николаевны: «Я потупился, покраснел ... *тотчас* же внутренне согласился с Ельцовой. Через неделю я уехал и с тех пор уже не видел ни ее, ни Веры Николаевны (курсив наш – И. Т.)» (V, с. 100). По возвращению домой после девятилетнего отсутствия он вновь встречается Веру Николаевну, которая замужем за его старинным другом, и с этого момента (с третьего письма) визуальный дискурс «уплотняется»: «Ну, брат, был у ней, *видел* ее... (подчеркивает визионер - И.Т.) Когда она вышла мне навстречу, я чуть не ахнул: семнадцатилетняя девочка, да и полно! Только *глаза* (курсив наш – И.Т.) не как у девочки; впрочем, у нее и в молодости глаза были не детские, слишком светлы» (V, с. 101). Кто бы мог сделать такое заключение? Через страницу, во время разговора рассказчика с Верой Николаевной, он дает еще одно любопытное описание ее глаз: «Она смотрела на меня спокойным взором. *Птицы так смотрят* (курсив наш – И.Т.), когда не боятся» (V, с. 102). В эпизоде чтения (и, по сути, искушения Веры Николаевны) гетевского «Фауста», она, не читавшая романов и стихов, начинает визуализировать голос рассказчика: «Вера Николаевна не шевелилась; раза два я *украдкой* (курсив наш – И.Т.) взглянул на нее: глаза ее внимательно и прямо были устремлены на меня...» (V, с. 106). В точке пересечения взглядов героев завязываются их любовные отношения. Мучительные переживания Павлом Александровичем своей любви к замужней женщине построены в большей степени на акцентировке визуального аспекта: «Я все знаю и *ясно вижу*. Я знаю, что мне под сорок лет, что она любит своего мужа... Как внезапно обрушился этот удар на мою голову! Стою и *бессмысленно гляжу* вперед: черная завеса висит перед *самыми глазами*» (V, с. 119, курсив наш – И.Т.).

Собственно, и все последующие события, развязка и мистическое содержание повести, связанное с *видением* Верой Николаевной своей умершей матери, предупреждающей героиню о каких-то последствиях ее рокового шага, строятся благодаря и посредством визуального контекста. И, в основном, большая часть таинственных повестей мотивируются Тургеневым планом *видения* Иного, недоступного обыденному зрению («Призраки», «Клара Милич» и др.).

Итак, мы попытались выделить некоторые особенности поэтики видения в творчестве Тургенева, идущие непосредственно из текстов, и потому оставили пока в стороне символический и архетипический планы визуального дискурса писателя. Нам бы хотелось подчеркнуть, что зрение и видение у Тургенева всегда содержательны, *знаковы* и многослойны. Они требуют внимательного прочитывания. На это провоцирует сам язык писателя, и к Тургеневу вполне можно отнести слова В. Подороги, касающиеся творчества Кафки, а именно: «власть видеть», что питала писательство Тургенева и создавала его особую поэтику, определила изощренный визуальный дискурс этого художника. Отсюда, в свою очередь, следует, что Тургенев явно «выскальзывает» из тисков как романтизма, так и реализма – этих литературоведческих архетипов еще недавнего времени. Язык Тургенева не столь однозначно-прозрачен, как это, быть может, кажется на первый взгляд, и, мы думаем, последние работы, посвященные писателю, говорят об этом.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Чудаков А.П. О поэтике Тургенева – прозаика // И.С. Тургенев в современном мире. М., 1987. С. 262.
2. Цит. по: Чудаков А.П. Указ. соч. С. 254.
3. Юнг К. Психология и поэтическое творчество//Его же. Дух Меркурия. М. 1996. С. 259-260.
4. Юнг К. Указ. соч. С. 266-269.
5. Зайцев Б. Жизнь Тургенева//Зайцев Б. Жуковский; Жизнь Тургенева; Чехов. М., 1994.

6. Чудаков А.П. Указ. соч. С. 252.
7. Эйхенбаум Б. О прозе. Л. 1969. С. 309.
8. Подорога В. Выражение и смысл. М. 1995. С. 31. Валерий Подорога - доктор философских наук, культуролог, развивающий постфеноменологическое направление в современной философии.
9. Чудаков А.П. Указ. соч. С. 261.
10. Чудаков А.П. Указ. соч. С. 251.
11. О биографическом контексте творчества Тургенева см.: Топоров В.Н. Странный Тургенев. М., 1998.
12. Подорога В. Указ. соч. С. 255.
13. Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1978–1982. Далее все ссылки будут даваться на это издание, с указанием номера тома римскими буквами и страницы арабскими.
14. Топоров В.Н. Указ. соч. С. 52.
15. Цит. по: Чудаков А.П. Указ. соч. С. 254.
16. Подорога В. Указ. соч. С. 255-256.
17. Джеймс Г. Иван Тургенев // Женский портрет. М., 1981. С. 494.
18. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 600-601.
19. По Э. Собр. соч.: в 2т. Т. 1. СПб., 1995. С. 641.
20. Лермонтов М.Ю. Указ. соч. Т. 2. С. 505.
21. Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 2. С. 516.
22. Об этом можно подробнее прочесть в дневниках А.Н. Вульф (1827-1842), современника А.С. Пушкина, часть которых помещена в журн. «Апокриф» N 3, М., 1991. Мы находим в них любопытную запись от 4 декабря 1828 года: «Вечером я танцевал у Шахматова (...) Вальсируя с одной роскошною, хорошо сотворенною и молодою вдовой ...я заметил, что в это время можно сильно действовать на чувственность женщины, устремляя на нее свою волю. Она пришла в невольное смятение, когда мерно, сладострастно вертятся, я глядел на нее, как бы глазами желая перелить негу моих чувств... (курсив наш – И.Т.)».
23. См.: Жан Перро. Тургенев, Джеймс и «Венера» Леопольда фон Захер-Мазоха // Вопросы литературы. 1997. N 4.
24. Ямпольский М. Структура зрения и телесность у Исаака Бабеля // НЛО. М., 1993. № 4.
25. Ямпольский М. Указ. соч. С. 202.
26. Лермонтов М.Ю. Указ. соч. Т. 2. С. 409.
27. Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 2. С. 500.
28. Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 9 т. Т. 3. М., 1994. С. 20.
29. Перро Ж. Указ. соч. С. 178.
30. Ильин В.Н. Оккультизм Тургенева // Литературное Обозрение. 1994. N 5-6. С. 51.